Quaderns d'Italià 2, 1997 **21-37**

Attori-autori della Commedia dell'Arte

C. Molinari

Nel 1880 il primo editore moderno di una raccolta di scenari dell'Arte notava, non senza una certa meraviglia, che «gli attori dei secoli passati furono quasi tutti anche scrittori».[1]

Dire «quasi tutti» è forse eccessivo, ma certo la produzione letteraria dei comici, almeno di quelli della seconda e della terza generazione, è imponente per quantità e varietà: dalle rime petrarchesche di Isabella Andreini ai *Capitoli alla Carlona* di Giovan Paolo Fabbri al saggio storico-artistico di Adriano Valerini sulle *Bellezze di Verona*. Certo tutte queste opere interessano lo storico del teatro: la stessa Isabella Andreini istituisce un rapporto dialettico fra scrittura e teatro proprio nella sua opera che meno sembrerebbe adatta a proporlo, le *Rime*:

> S'alcun fia mai che i versi miei negletti
> legga, non creda a questi finti ardori;
> che nelle scene immaginati amori
> usa a trattar con non leali affetti,
> con bugiardi non men che finti detti
> de le Muse spiegai gl'alti furori
> talor piangendo i falsi miei dolori,
> talor cantando i falsi mei diletti.[2]

Tuttavia è ovvio che la nostra attenzione si concentri soprattutto sugli scritti che hanno un rapporto diretto con il teatro, e che possiamo classificare *grosso modo* in tre categorie: la trattatistica, che può avere carattere apologetico (come *La Supplica* di Nicolò Barbieri) o teorico-normativo (come *I Frutti delle moderne comedie* di Pier Maria Cecchini); gli zibaldoni, o generici; e la drammaturgia, che può consistere di commedie distese come di scenari o soggetti. A queste tre categorie se ne potrebbe aggiungere una quarta dove riunire le poesie e le orazioni celebrative che alcuni attori scrissero in onore di loro colleghi, interessante perché vi si può leggere un'immagine ideale

1. Adolfo Bartoli. *Scenari inediti della commedia dell'arte*. Firenze 1880, p. CIX.
2. *Rime*| *D'Isabella Andreini*| *Padovana*| *Comica Gelosa*|… In Milano appresso Girolamo Bordone & Pietromartire Locarini| Compagni. MDCI.

VISIT…

dell'attore - come succede ad esempio nella famosa orazione di Adriano Valerini in morte di Vincenza Armani.

In questa occasione mi soffermerò in particolare soltanto sulla drammaturgia, che è già un argomento troppo vasto. Ma prima mi pare necessario dire due parole sugli zibaldoni: non tanto per ricordare ciò che tutti sanno, e cioè che in essi gli attori raccoglievano quelle 'parti generiche' - lazzi, battute o tirate - che avrebbero potuto utilizzare nelle situazioni topiche delle commedie come le dichiarazioni o i lamenti d'amore; quanto perché se diverse fonti testimoniano l'esistenza di queste raccolte, in realtà ne conosciamo solo una (significativamente rimasta inedita) che si presenti esplicitamente come strumento di lavoro: i *Dialoghi scenici* che Domenico Bruni[3] scrisse «ad istanza» delle sue colleghe che nella *troupe* dei Confidenti sostenevano il ruolo di Innamorate. Ci sono poi, è ben vero, le 'parti generiche' contenute nel trattato del Perrucci, interessantissime, ma introdotte a titolo di esempi in quella parte del trattato che possiamo considerare una sorta di 'superzibaldone', un poco come lo Zibaldone di Perugia del frate Placido Adriani. E in ogni caso, a parte la datazione molto bassa, queste raccolte non sono opera di attori.

Invece gli attori scrissero e, quel che più importa, pubblicarono opere che spesso denunciano la loro origine scenica, ma talvolta anche la occultano: Isabella Andreini trucca le sue tirate d'amore da lettere, inserendole così in uno specifico genere letterario che con il teatro non ha niente da fare. Comunque questi scritti si rivolgono al più vasto pubblico dei lettori, mai proponendosi come strumenti di lavoro ad uso degli attori. Essi rivendicano cioè la propria assoluta dignità letteraria. Ma questo non significa che poi gli attori non li accogliessero e li usassero come 'parti generiche': ne è testimonianza isolata, ma sufficiente il citatissimo *Prologo da Fantesca* di Domenico Bruni,[4] che elenca *Le Bravure del Capitan Spavento* di Francesco Andreini fra i testi che gli attori studiavano per «arricchirsi la mente d'una leggiadra quantità di nobili discorsi», come in quegli stessi anni scrive Pier Maria Cecchini.[5]

Ciò ha indotto alcuni studiosi moderni a considerare queste opere come pura funzione di uno spettacolo possibile o, se si preferisce, come elementi di una commedia da fare, trascurandone il singolare valore e il significato letterario, in qualche caso tutt'altro che indifferente: proprio *Le Bravure* dell'Andreini sono un ineguagliato modello di retorica grottesca in cui si realizza una concezione quasi faustiana del personaggio. Nella segreta speranza

3. *Dialoghi| scenici di Domenico Bruni| detto Fulvio, comico| Confidente| fatti da lui in diverse occasioni ad| istanza delle sue compagne| Flaminia; Delia| Valeria| Lavinia; e Celia.* ms, Roma, Biblioteca del Burcardo.
4. *Fatiche comiche| di Domenico| Bruni detto| Fulvio| comico|* …| Parigi| per Nicolao Callemont| MDCXXIII.
5. *Frutti| delle| moderne comedie,| et avisi a chi le recita.| Di Piermaria Cecchini| nobile ferrarese| Trà comici detto Frittellino|* …| In Padova. Appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto. 1628, p. 18.

che combinare queste tirate o le battute che si possono ricavare dalle *Cento e quindici conclusioni… del Dottor Gratiano* o dalle *Fantastiche e ridicolose etimologie* di Aniello Soldano o anche dagli *exempla* del Perrucci con lo schema drammatico degli scenari da una parte, e magari con i dialoghi delle commedie distese dall'altro permetta in qualche modo di costruire un modello di quello che avrebbe potuto essere il testo recitato-improvvisato di una 'commedia dell'arte'.

Una speranza o un progetto di per sé perfettamente leciti, anche perché tutta la storia del teatro è costruita su queste o simili ipotesi combinatorie. Leciti, ma certamente riduttivi soprattutto in rapporto alla produzione drammatica - di scenari o di testi distesi che, se si guarda aldilà della sempre ricorrente struttura attanziale mutuata dalla commedia cinquecentesca, presentano una grande varietà di formule e di soluzioni drammaturgiche.

Molti indizi fanno pensare che al capocomico toccasse il compito di fornire alla compagnia i testi da recitare: nel primo contratto del 1545 è detto che Maphio Zanini viene «elletto in suo capo nel recitar de le sue comedie» - la dizione è ambigua, ma l'indizio rimane. Più tardi Flaminio Scala sarà direttore e drammaturgo della compagnia dei Confidenti e Giovan Battista Andreini di quella dei Fedeli. Tuttavia i due ruoli non dovevano coincidere di necessità: in qualche caso poteva semplicemente trattarsi di un attore che aveva un particolare talento: una cronaca pisana racconta della misteriosa scomparsa del Capitan Cardone, il quale «dava loro i soggetti sì di tragedie come di tragedicomedie e di comedie».[6] E' vero che il Capitan Cardone, di cui si conosce solo il nome d'arte,[7] viene definito «il principale che fosse tra questa brigata», ma, trattandosi della compagnia del famoso Pedrolino Pellesini, è più probabile che a questi toccasse la direzione della compagnia. Nella quale allora il Capitan Cardone avrebbe avuto un poco il ruolo di Shakespeare nella compagnia di Burbage.

Rimane il fatto che egli forniva alla compagnia i «soggetti», e quindi non testi distesi ('soggetto' è il termine con cui di norma i contemporanei definiscono gli scenari), ma di tragedie e di tragicommedie oltre che di commedie. Un repertorio dunque molto simile a quello che Flaminio Scala propone nel suo *Teatro delle favole rappresentative*, dove anzi, oltre alle tragedie e alle tragicommedie compaiono anche favole pastorali e quelle «opere regie» la cui fortuna toccherà il culmine verso la metà del secolo XVII.

E' stato autorevolmente sostenuto che la raccolta di Flaminio Scala non deve essere considerata come il repertorio di una compagnia, ma piuttosto come «una *summa* globale della commedia all'improvviso», ossia come la «presentazione dei *modelli* che costituiscono la base dell'arte dello spetta-

6. G. De' Ricci. *Cronaca (1532-1606).* A cura di G. Sapori, Ricciardi, Milano-Napoli 1972. L'episodio è del 1579.
7. Un Capitan Cardone fa parte della compagnia degli Uniti nel 1584 e nel 1593, ma, se la storia raccontata dal De' Ricci è vera, non dovrebbe trattarsi della stessa persona.

colo».[8] Ed è ben possibile che questa fosse l'intenzione di Scala quando, a 64 anni, pubblicava la sua raccolta. Ma credo altrettanto certo che i singoli scenari siano stati concepiti e composti in funzione delle esigenze della compagnia, finendo via via per costituirne il repertorio. Infatti è certamente vero che praticamente tutti gli scenari sono basati sull'ideale *all stars' cast* di cui parla Marotti. Ma è altrettanto vero che molti scenari si affidano a una comicità troppo facile e spinta per essere il frutto di una meditata composizione, quale l'idea stessa di 'modello' richiederebbe. E proprio la presenza di almeno due capolavori di opposta fattura, che mostrano le potenzialità di composizione e di invenzione dell'autore, lascia intendere come molti scenari siano stati buttati giù frettolosamente con l'unico intento di venire incontro ai gusti di un pubblico non particolarmente raffinato.

In termini di funzioni drammaturgiche gli scenari di Flaminio Scala si basano sulla formula classica della commedia e della compagnia dell'arte che contempla due coppie di Innamorati, cui si aggiunge come terzo un Capitano e i due vecchi. Ma raramente succede che gli amori delle due coppie costituiscano due linee separate, una principale e una subordinata, o addirittura una essenziale e l'altra episodica, secondo lo schema classico della commedia rinascimentale. Il più delle volte l'impianto strutturale è determinato dal vario intrecciarsi dei rapporti fra i 4 o 5 giovani, cui si aggiungono gli eventuali desideri dei vecchi, o addirittura dei servi. Perciò gli intrecci veramente semplici e lineari sono molto poco numerosi: *I due vecchi gemelli* (1a giornata), *Flavio tradito* (5) e *Il vecchio geloso* (6). In linea di massima, quella che potremmo definire la formula manieristico-senese prevale su quella classico-fiorentina.

Significativamente il ruolo di *meneur-du-jeu* del primo Zanni che, secondo la formula di Cecchini, dovrebbe «attendere senza buffonarie al maneggio della favola»,[9] si ritrova in un numero abbastanza limitato e concentrato di scenari (16, 20, 26, 30-34, 37): il più delle volte gli zanni sono semplicemente personaggi ridicoli che semmai entrano a complicare la favola, mescolando i loro amori a quelli dei 'gravi', talvolta addirittura proponendosi come innamorati alternativi - come del resto succede a Volpone nella *Lucilla costante* di Silvio Fiorillo, dove peraltro Volpone è un ruffiano e non propriamente un servo.

Questo del resto non è che uno degli stravolgimenti della concezione 'classica' dei ruoli. Spesso infatti gli innamorati sono loro stessi tessitori degli intrecci e degli inganni, non solo, ma succede anche che essi diventino organizzatori di beffe e burle di tipo decisamente zannesco, come nelle *Le burle di Isabella* (4) che assumano atteggiamenti propriamente comici, entrando attivamente in scene di bastonature e di buffi travestimenti, che li portano a con-

8. F. Marotti, *Introduzione*, in F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative,* Il Polifilo, Milano 1976, p. XLVII, LII.
9. P.M. Cecchini, *op. cit.,* p. 23.

frontarsi con i ridicoli sul terreno di questi. Il repertorio degli Innamorati va quindi dal gran patetico al più basso comico. E questo proprio nel momento in cui si pretende che la commedia dell'arte abbia rinunciato all'assoluta supremazia del basso-comico degli Zanni per concedere il più ampio spazio ai «nobili discorsi» degli Innamorati: stando a questi scenari bisognerebbe dire piuttosto che la dimensione farsesca ha dato il proprio colorito all'insieme della commedia.

Tale è del resto anche l'area tematica degli scenari, che possono essere di tono patetico-romanzesco come farsesco e grottesco. Né d'altra parte niente impedisce che le due tonalità estreme convivano.

Gli scenari patetico-romanzeschi sono di solito introdotti da un lungo e dettagliato antefatto (esposto nell' «argomento»), che copre un tempo anche molto lungo. Solo negli scenari più riusciti questo antefatto ha poi un peso effettivo nello sviluppo dell'intreccio attuale. L'esempio più compiuto è certamente *La fortuna di Flavio* (2), dove gli eventi pregressi vengono richiamati da una serie di narrazioni, in cui ciascun personaggio racconta, dal suo punto di vista, la parte di questi eventi che più direttamente lo riguarda. Le narrazioni hanno così da un lato la funzione di motivare i comportamenti dei personaggi; ma dall'altro anche quella di punteggiare e di organizzare lo sviluppo del dramma attuale, determinando l'incrocio dei vari destini e incanalando alla conclusione unitaria le diverse linee della storia. Si potrebbe parlare altresì di una funzione ritmica e di una funzione drammatico-narrativa.

Nei casi meno felici invece si tratta quasi soltanto di giustificare la presenza di tutti i personaggi in quel posto e in quel momento. La straordinaria e rigorosa struttura della *Fortuna di Flavio* è da considerarsi piuttosto un'eccezione che la regola.

Gli antefatti di queste commedie romanzesche hanno l'andamento narrativo della novella, con un fraseggio più rotondo e curato di quanto non succeda nel corpo dello scenario - forse anche perché molti di essi diventeranno il testo delle narrazioni dei personaggi. Dal punto di vista tematico si tratta spesso di eventi non solo patetici, ma anche violenti e crudeli: dal tradimento all'assassinio (vero o presunto), anche se poi tutta questa violenza finisce per rientrare nel puro intreccio delle forze amorose.

Il quale peraltro molte volte non è in grado di fornire un quadro unitario e leggibile, talché alcuni scenari sembrano risolversi nell'affastellarsi di situazioni più o meno ricorrenti. Le situazioni vanno tenute distinte dai *topoi* che potremmo definire da zibaldone, quali i dialoghi d'amore e di sdegno, le disperate, le 'esagerazioni' contro amore, i vanti del Capitano, le tirate del Dottore.

E si potrebbe compilare un elenco di situazioni ricorrenti (che si ritrovano, con minore frequenza, anche nella erudita). E' questa una specifica tecnica compositiva degli scenari, una tecnica che ne permette una veloce e talvolta addirittura meccanica compilazione, in qualche modo simile a quella impiegata nelle botteghe dei pittori, dove uno stesso cartone veniva riutilizzato in diverse composizioni. La stessa analogia può essere invocata anche per

l'impiego delle parti generiche da parte degli attori, ai quali questa tecnica compositiva apriva ampi spazi per riutilizzare sia i loro propri *topoi* sia già sperimentati schemi coreografici e dialogici.

Alcune di queste situazioni hanno una valenza strutturale: così in particolare le situazioni derivanti dal tema dell'inseguimento, che ha origini molto lontane nella commedia classica o erudita (*Calandria* o addirittura *Maenechmi*), ma che trova il suo esempio più compiuto nella manieristica *Pellegrina* di Girolamo Bargagli, titolo quasi antonomastico. O dal tema dell'occultamento della personalità, che determina fatalmente le agnizioni finali, e che è spesso connesso al motivo del travestimento, il quale però a sua volta può avere valore puramente episodico e ludico. Una minore incidenza struttrale ha il tema in certi momenti ossessivo della distribuzione dei personaggi nei letti giusti o sbagliati: può essere pura beffa (anche qui le origini sono remote) o espediente risolutivo. Più o meno meramente episodici sono invece i temi della pazzia, vera o falsa, del mago o negromante, vero o falso, con conseguente evocazione degli spiriti, del creduto morto e quello classicissimo dei simili.

L'uno o l'altro di questi temi può essere percepito come momento centrale nello sviluppo del plot, ed allora viene assunto nel titolo stesso dello scenario: *Il Creduto morto* (22), *La creduta morta* (7), *La pazzia di Isabella* (38), *Il pellegrino fido amante* (14), *Li duo capitani simili* (17), *Il finto negromante* (28), ecc. Tra questi titoli gli ultimi due sono indicativi di spunti tematici praticamente costanti, quasi delle sigle di questi come di quasi tutti gli altri scenari dell'arte: la duplicazione del personaggio o della funzione e il travestimento: ci sono infatti ben 5 scenari nel cui titolo compare un numero, e 6 in cui compare l'aggettivo «finto».

Tutte queste situazioni, bisogna ripetere, erano già presenti nelle commedie erudite, e in particolare in quelle manieristiche di ambito senese, dagli *Ingannati* a *L'amor costante* del Piccolomini, a *La pellegrina* del Bargagli. Ma in molti scenari di Flaminio Scala (come d'altra parte in altre raccolte) esse si ritrovano quasi affastellate, talvolta anche in modo disordinato e casuale.

Questo affastellarsi di situazioni, che il più delle volte non scaturiscono con un minimo di necessità drammaturgica l'una dall'altra, ma si inseguono e si susseguono paratatticamente, da una parte è di per sé comico e dà allo scenario l'apparenza di un movimento inesausto anche dove c'è invece una sostanziale stasi dell'azione; ma d'altra parte è indicativo di un metodo di composizione che ricorda più l'assemblaggio che l'invenzione. Ci sono casi in cui il disinteresse per la fabula è quasi dichiarato *La creduta morta* (7), *Le burle di Isabella* (4), *Le disgrazie di Flavio* (25).

Tutto questo non esclude la presenza di un buon numero di spunti e situazioni originali, che caratterizzano singoli scenari: basti ricordare *Il ritratto*, con la centrale e unica figura della comica. Ma certamente l'individualità e la singolarità di molti pezzi ne risulta fortemente inficiata, al punto che talvolta la distinzione fra drammi romanzeschi e farse risulta più apparente che reale.

D'altra parte le stesse farse (cioè quelle commedie che si risolvono in una beffa o in una serie di beffe) possono essere molto diverse fra di loro. Si va dalla raffinata e rigorosa costruzione lineare di quel capolavoro anche letterario che è *Il vecchio geloso* (6) a testi nei quali le azioni farsesche si susseguono in maniera quasi immotivata, trovando il loro culmine nei soliti travestimenti, in cui sembra debba andare perduta qualsiasi distinzione tra i 'gravi' e i 'ridicoli': così in *Le disgrazie di Flavio* (35) o in *La caccia* (37), nel quale ultimo testo peraltro il lazzo della quadruplice ripetizione con cui si apre sembra indicare un interesse di ordine soprattutto registico e coreografico.

Detto in sintesi, aldilà delle distinzioni di genere (dramma romanzesco, commedia, farsa), sono individuabili alcuni scenari in cui l'interesse per una narrazione compiuta comporta una composizione drammatica fortemente strutturata in uno sviluppo che riesce a intrecciare secondo logica ed equilibrio i fili, in qualche caso anche molto numerosi, dell'azione complessa; altri dalla struttura più semplice e lineare; altri infine in cui ogni reale principio compositivo sembra saltare a favore di un susseguirsi casuale di situazioni diverse, ma canoniche. In questi ultimi testi prevale la comicità dell'azione, gli spazi per i lazzi e le scene topiche sono forse più ampi. Ma soprattutto il livello verbale viene subordinato a quello mimico-coreografico.

Al contrario, non solo gli spazi che si aprono alla 'drammaturgia degli attori', ma anche la vera e propria elaborazione letteraria dell'autore prevalgono proprio in quegli scenari di accurata ed equilibrata composizione, che non per nulla si possono individuare fra i primi della raccolta, come se l'autore avesse voluto mostrare di che cosa fosse capace prima di sciorinare i testi del repertorio più 'commerciale' che era venuto componendo per la compagnia in un lungo termine d'anni.

E tuttavia Flaminio Scala presenta la sua opera come dotata di autonomo valore letterario, che si offre alla lettura per essere goduta in se stessa. E Francesco Andreini, nell'introdurre il lavoro dell'amico, sostiene che esso deve essere considerato come un nuovo genere drammatico.

Il teatro delle favole rappresentative va dunque considerato come un panorama di modelli per l'improvvisa e come un repertorio di testi per la compagnia. D'altra parte molti attori si impegnarono a scrivere testi distesi —commedie, ma anche tragedie o favole pastorali. Queste opere rappresentano certamente (per quanta certezza possa esserci in questo genere di giudizi) quanto di meglio sia stato prodotto dalla drammaturgia italiana dopo *Il candelaio* di Giordano Bruno e prima di Goldoni; eppure (con la notevole eccezione di Giovan Battista Andreini) sono quasi sempre prese in considerazione soltanto in funzione di qualcosa d'altro da sé - come progetti di spettacolo, o come miniere in cui recuperare lacerti fossili di uno spettacolo scomparso, o come strumenti della promozione culturale e sociale degli attori-autori. Tutte operazioni lecite, per carità, ed anzi proprie dello storico dello spettacolo, ma che non devono far dimenticare, né possono esaurire il significato intrinseco di queste opere.

Ciò detto, varrà la pena verificare da un lato se e in quale misura le opere drammatiche degli attori si inseriscano nella tradizione della drammaturgia 'regolare'; e dall'altro se e fino a che punto utilizzino gli elementi specifici della commedia dell'arte e quindi, in particolare, le maschere. Si scoprirà allora ciò che era perfettamente logico aspettarsi e cioè che (specialmente per quanto riguarda il secondo punto) non si dà una norma generale: le opere drammatiche dei comici coprono tutto l'arco delle diverse possibili soluzioni.

Così, nel 1588, Isabella Andreini pubblica una favola pastorale[10] perfettamente ricalcata sul classico modello dell'*Aminta*, nella quale, al massimo, si può notare una particolare attenzione per certi motivi topici che diventeranno, o erano già diventati, pezzi virtuosistici della commedia all'improvviso: il lamento d'amore e «come siasi innamorata». Ma già quattro anni prima Bartolomeo Rossi, comico Confidente in tournée a Parigi, aveva dato alle stampe in quella città un'altra pastorale,[11] nella quale al contrario le maschere sbarcano in Arcadia, sconvolgendo l'asettico mondo delle ninfe e dei pastori.

Per esemplificare le due posizioni estreme nel campo della commedia è sufficiente restare nell'ambito della produzione di un singolo autore: Pier Maria Cecchini, comico Acceso, detto in Arte Frittellino e autore anche di diversi trattati. Il quale pubblicò due commedie a distanza di più di vent'anni l'una dall'altra. Nella prima, *La Flaminia schiava,*[12] compare un'unica maschera, quella dello stesso Frittellino, le cui fattezze sono anzi accuratamente descritte. Frittellino attende con diligenza alla tessitura dell'intreccio, che consiste in una serie di 'invenzioni' continuamente disfatte dall'imprevvidenza dell'Innamorato, secondo un modulo ereditato prima dall'*Inavvertito* di Nicolò Barbieri e poi dall'*Etourdi* molieriano. Svolge cioè la classica funzione del primo Zanni. Un primo Zanni privo però del suo secondo in grado di aprire gli spazi ornamentali della pura comicità, e che quindi, traducendosi da funzione drammatica in personaggio, assume la connotazione pensosa del *raisonneur* capace di riflettere sulla decadenza morale del secolo.

L'amico tradito[13] è invece una commedia di maschere, composta nella varietà canonica dei dialetti - il veneziano di Pantalone, il bolognese di Graziano, il bergamasco di Bagattino. La cui struttura drammatica richiama i moduli ritenuti canonici dell'Arte, dove alle scene d'azione e di progettazione

10. *Mirtilla*| *Pastorale*| *d'Isabella*| *Andreini Comica*| *gelosa*| …| In Verona| Appresso Sebastiano dalle Donne, & Camillo\Franceschini Compagni. 1588
11. *Fiammela*| *Pastorale*| *di Bartolomeo*| *Rossi, da Verona.*| *Comico*|| In Pariggi,| Per Abell'Angeliero…| M.D.LXXXIV
12. *La Flaminia*| *schiava.*| *Comedia di Pieramaria*| *Cecchini*| *detto Frittellino.*| *Comico del sereniss.*| *Sig. Duca di mantova*||*in Milano,* Appresso Girolamo Bor-|doni. 1610. Ristampata a Venezia presso Somasco nel 1612 e presso Usso nel 1629.
13. *L'amico tradito*| *Comedia*| *di Pier Maria Cec-*|*chini*| *nobile fer-*|*rarese tra' comici*| *detto Frittellino*| …| in Venetia per *Giuseppe Bona l'anno 1633.*

si alternano i lazzi delle maschere: la commedia si apre addirittura con il demenziale dialogo fra Pantalone e il Dottore, che lo stesso Cecchini aveva riprovato. E tuttavia *L'amico tradito* è 'vera commedia', il suo contenuto essendo più serio e impegnato di quello della *Flaminia schiava*: un contenuto patetico e filosofico - lo scontro delle passioni, l'erofilomachia, la guerra di amore e di amicizia. 'Vera commedia', ma rigidamente esemplata sulla formula dell'Arte, il sillogismo conclude che la commedia delle maschere è ***la*** vera commedia.

D'altra parte, dal punto di vista della struttura drammatica le due commedie di Frittellino si inseriscono dichiaratamente nella tradizione protorinascimentale (dall'Ariosto agli autori fiorentini come il Cecchi, il Lasca, il Salviati), da cui invece volentieri si allontanano molti scenari di Flaminio Scala, vicini piuttosto al gusto romanzesco e patetico dei commediografi manieristi senesi: Girolamo Bargagli, Alessandro Piccolomini e Sforza Oddi. In tale tradizione si possono inserire anche più o meno agevolmente diverse altre commedie degli attori della seconda e della terza generazione.

Così ad esempio *L'Alchimista*[14] che un altro comico Confidente pubblica a Ferrara nel 1583, una commedia che da una parte si richiama esplicitamente all'Ariosto non foss'altro nella scelta del nome del servo astuto, Vulpino; ma dall'altra opera un'originale mescolanza di spunti tratti dal *Candelaio* e dalla *Cortigiana* di Pietro Aretino - che in nessun modo possono essere fatte rientrare nello schema classico. Nell'*Alchimista* c'è solo una maschera, quasi una sorta di marchio. E' la maschera del Dottor Graziano che parla bolognese. Ma al posto del tradizionale plurilinguismo ci sono altri quattro personaggi che parlano linguaggi distorti o incomprensibili, ma comunque in nessun modo riferibili alla tradizione dell'arte, alla quale invece si possono riportare altri spunti, come la contesa tra braveria e poltroneria che si ritrova (protagonisti Pantalone e Zanni o Pedrolino e Graziano) in molti opuscoli stampati fra il 1570 e il 1580, ma anche più tardi. Sembra invece fondare una linea di tradizione drammaturgica e spettacolare la frenetica ridda di travestimenti con conseguenti scambi di letti che occupa quasi tutti gli ultimi due atti. Si tratta insomma di un'orginalissima mescidanza in cui i diversi spunti si fondono senza lasciare troppi residui.

Più lineare *L'inavvertito* di Nicolò Barbieri che, come abbiamo visto, dipende direttamente dalla *Flaminia schiava* di Cecchini e che non per niente avrà l'onore di ispirare Molière. Aldilà della lineare e ritmica struttura drammatica, questa bella commedia mutua dalla tradizione rinascimentale un motivo spesso implicito, e presente già addirittura in Machiavelli, ma portato in primo piano soltanto dagli *Ingannati*, la commedia scritta a più mani dagli accademici senesi e poi addirittura esaltato in un suo geniale quanto poco noto rifacimento: la 'ridicolosa' *Li pensier fallaci* del letterato vercellese Fran-

14. *L'alchimista*| *comedia*| *di m. Bernardino*| *Lombardi comico*| *confidente*| …| in Ferrara| Appresso Vittorio Baldini M.D.LXXXIII.

cesco Gattici. E' il motivo della vanità degli sforzi e dei progetti umani che, così enunciato, suona piuttosto banale, ma che nel Barbieri assume un particolare sapore perché arriva a conclusione di una commedia in cui Scapino (la maschera creata da Francesco Gabrielli) svolge il ruolo di primo Zanni sulle tracce dello Pseudolo plautino. E l'intelligenza del servo (non la semplice furbizia) si esalta nel confronto con la «scienza», vale a dire l'inutile cultura accademica, ossia la reale stupidità del padrone (II.2). In questa commedia intervengono diverse maschere, ma, al contrario di quanto succede in Cecchini, nessuna di esse è definita dal punto di vista stilistico o da quello fisico: si tratta di puri nomi e di funzioni drammatiche.

Ma altrove l'impianto drammatico ereditato dall'erudita cinquecentesca letteralmente esplode. Nella *Lucilla costante* di Silvio Fiorillo questo succede non solo e non tanto perché la struttura abbastanza semplice dell'intreccio amoroso viene sommersa dalla complessa 'invenzione' di Volpone attraversata dagli equivoci, dalle risse e dalle bastonature che rendono la commedia per eccellenza 'motoria'; quanto piuttosto perché a partire dalla fine del IV atto l'evoluzione dell'intreccio drammatico viene sospesa per fare spazio al lunghissimo lazzo della disfida tra il Capitano e Pulcinella. Che è certamente una straordinaria proposta di regia e di virtuosismo d'attore, ma prima di tutto creazione di un personaggio drammatico nel senso più pieno della parola - perché Pulcinella non nasce dal folklore napoletano, ma è creatura della fantasia drammatica prima che scenica dell'attore-autore Silvio Fiorillo: non per niente sarà poi impossibile ridurlo negli schemi della maschera e di un'unica funzione.

Nel momento in cui il duello dovrebbe cominciare Pulcinella si rende conto che ne va della vita e viene colto da un incontrollabile terrore, che lo induce a cercare di uscire in qualsiasi modo dalla situazione in cui si è cacciato. E questa paura non è buffonesca, è umana; o meglio è la degradazione ultima dell'umanità, che non riesce a vedere nessun altro valore che non sia la sopravvivenza. E del resto, che cos'ha da difendere Pulcinella? L'onore forse? «Ogni poco de onore me abbasta, ca so sulo». Pur di non combattere, si accontenterebbe che il Capitano lo frustasse, lo schiaffeggiasse, lo prendesse a calci pubblicamente. La paura lo rende eloquente, di un'eloquenza buffonesca certo, ma che è anche l'eloquenza del supplice, dell'uomo umiliato e offeso, del disperato - e dunque degno di pietà.

Il caso di G.B. Andreini va considerato a parte, non foss'altro per il numero e la varietà della sua produzione letteraria: 45 opere, 17 delle quali testi drammatici, la cui qualità e originalità ne fanno uno dei pochi autori drammatici significativi della letteratura italiana. Come testimonia la meno superficiale attenzione prestatagli dagli studiosi e in particolare un recente libro di carattere complessivo.[15]

15. M. Rebaudengo. *Giovan Battista Andreini fra poetica e drammaturgia*. Rosemberg e Sellier, Torino, 1994.

Andreini ha anche scritto un certo numero di trattati e ne ha progettato uno sull'importanza della pubblicazione delle commedie, che, purtroppo, non ha portato a termini: forse in esso avrebbe illustrato il suo pensiero sui rapporti fra la professione dell'attore e quella dell'autore —bisogna ricordare che in Italia la professione dell'autore drammatico è limitata ai librettisti d'opera. Nel Seicento non si trovano in Italia né un Lope de Vega né una coppia come Beaumont e Fletcher.

Tutta la cui opera drammatica dell'Andreini è segnata da un forte e dichiarato impegno sperimentale, che lo porta a risucchiare nei testi distesi l'esperienza e gli spunti che provengono dalla scena dell'improvvisa e in qualche caso addirittura a incapsulare, come è stato detto,[16] nel corpo di una commedia l'immagine buffonesca dell'Arlecchino di Tristano Martinelli; ma anche a proporre forme mescidate totalmente nuove, tanto che io credo che nella *Ferinda*[17] vada ricercato il prototipo dell'opera buffa - e sarebbe allora la commedia delle maschere trasposta in melodramma.

In *Amor nello specchio*[18] lo schema della commedia viene frantumato con il portare uno dei suoi motivi centrali alle conseguenze più estreme. Si tratta del motivo dei simili. Qui c'è una fanciulla ritrosa, ispirata alle ninfe nemiche d'amore delle favole pastorali, che si innamora di se stessa vedendo la sua immagine riflessa nello specchio. Vedendola, non guardandola: lo specchio è il mondo dell'illusione, ma di un'illusione più vera della realtà, nel quale Florinda trova il vero motivo della sua ritrosia nel proprio narcisismo. E se poi, sempre attraverso lo specchio, si innamora di un'altra donna, ciò avviene perché questa donna, in quanto donna, è un'altra se stessa: il simile si risolve nell'identico.

In *Amor nello specchio* non compaiono maschere. Negli altri due testi che prenderemo in esame invece compaiono, ma solo in forma mediata. Siro Ferrone ha sostenuto che tutta l'opera drammaturgica di G.B. Andreini ha per oggetto il teatro. In misura diversa: *Lo schiavetto* e *Le due comedie in comedia* introducono, forse per la prima volta in Italia, il motivo del teatro nel teatro.[19]

Nello *Schiavetto* il corpo stesso della commedia è costituito dalla grande messa in scena di Nottola, che si finge principe e spende e spande, vuole e disvoluole, attorniato dalla sua corte di guidoni che ricorda certe scene del *Candelaio*. Ma poi la soluzione dell'intreccio avviene a partire da un vero e proprio spettacolo nello spettacolo, cioè dalla messa in scena di Facetto il quale, davanti a Nottola e a tutti gli altri, recita da solo prima una commedia (di maschere), poi una pastorale e poi una tragedia, quasi un'anticipa-

16. S. Ferrone. *Attori, mercanti, corsari*. Einaudi, Torino, 1994.
17. *La*| *Ferinda*| *Commedia.*| *Di Giovan Battista Andreini*| *Fiorentino.*| …| Parigi| M.DC.XXII.
18. *Amor*| *nello*| *specchio*| *Commedia*| *Di Giovan Battista Andreini*| *Fiorentino*| …| In Parigi| Appresso Nicolas della Vigna|…| M.DC.XXII.
19. Che poi ritrova poi in uno scenario Locatelli, intitolato appunto *La Comedia in Comedia*, dove però il motivo è inserito in maniera occasionale e esornativa.

zione dell'opera più dichiaratamente sperimentale dell'Andreini, *La Centaura* (a sua volta peraltro derivata da un tripartito scenario di Flaminio Scala).[20]

In *Le due comedie in comedia*[21] questo congegno per cui le *impasse* in cui si trovano i protagonisti vengono risolte sulle tavole di un palcoscenico viene reduplicato. La duplicazione o la moltiplicazione di una battuta o di una posa, o di una disposizione coreografica viene spesso usata nei canovacci come nelle commedie distese in modo da diventare lazzo comico. Ma in questa commedia romanzesca e patetica, che lascia poco spazio alla comicità, la duplicazione determina l'impianto drammatico e implica una particolare visione del teatro e del mondo, ciò che ne fa un nobile antenato della trilogia pirandelliana.

Vista nel suo insieme l'opera ha un unico protagonista, Rovenio, verso il quale convergono tutti gli altri personaggi: Solinga-Dardenia (la donna ora amata) Zelandro-Alidoro (già amico, poi ferocemente odiato, ora nuovamente grande amico sotto mentite spoglie), Arminia-Florinda (la fanciulla sedotta e abbandonata), il padre di lei Ceccobimbi-Oliviero, Lelio-Mirindo (il bambino ucciso). Oltre, naturalmente, alla figlia Lidia-Aurinda.

Talché il tema profondo della commedia è costituito dal ritorno del passato di Rovenio-Durante, enunciato dal servo Calandra:

> Non è amore di queste cose adorno, ma il Tempo che ha le ciglia irsute e ispide, ed ha barba lunga ed ispida: lasciando il mare è venuto in terra per farvi felice (I.3)

In realtà il passato ha le tinte fosche del dramma, ma le commedie saneranno le antiche ferite e gli antichi delitti portando a tutti la felicità perduta.

Abbiamo già visto come nella commedia rinascimentale e secentesca, e negli scenari dell'arte, i protagonisti siano spesso accreditati di un passato romanzesco, che però il più delle volte non ha altra funzione che di essere esibito (negli scenari Scala c'è spesso l'indicazione «qui il personaggio racconta la sua storia come sta scritto nell'argomento della commedia»), o di dare una qualsivoglia giustificazione alla situazione di partenza.

In *Le due comedie in comedia* invece il ritorno del passato costituisce la struttura della commedia, scandita da quattro racconti (situazioni e antefatti) e dalle due commedie inserite. Il primo racconto (I.2) è quello di Solinga-Dardenia, e riguarda il passato di lei (l'amore per il giovane Partenio, ora Fabio attore) e il presente di Rovenio che la ama e pensa di sposarla; il

20. Ma le date sono molto vicine: *Il teatro delle favole rappresentative* venne pubblicato nel 1611, la commedia di Andreini è del 1612: *Lo*| *Schiavetto*| *Comedia*| *Di*| *Gio. Battista*| *Andreini*| *Comico Fedele detto Lelio*| …|. Come si vede la data non compare nel frontespizio: la si desume dalla dedica dell'ediore Pandolfo Malatesta al Conte Alessandro Striggio.

21. *Le due*| *comedie*| *in comedia,*| *Suggetto stravagantissimo.*| *di Gio. Battista Andreini*| *Fiorentino, Comico Fedele*|…| In VENETIA, M.DC.XXIII.| Appresso Ghirardo, e Ioseppo Imberti.

secondo (II.1) riguarda Arminia-Florinda che Rovenio-Durante ha da giovane sedotto nella cinica intenzione di abbandonarla subito dopo. Questo racconto chiarisce la vera identità di Rovenio ed è immediatamente seguito da quello di Lelio-Mirindo, che da bambino era stato ferito e lasciato per morto da Rovenio perché trovato ad amoreggiare con la figlioletta Lidia. Il quarto racconto (IV.1) completa il primo, in quanto è la storia di Solinga vista dalla parte del suo innamorato, e si inserisce fra le due commedie, la prima delle quali ha risolto il caso di Lelio-Mirindo e Lidia, lasciando in sospeso quello di Arminia.

Il primo racconto è completato dal quarto, il secondo dal terzo. Ma a questa scansione chiastica se ne sovrappone una alternata in quanto la gelosia di Arminia-Florinda per Solinga-Dardenia intreccia la prima storia con la terza, e le due storie verranno risolte insieme dalla seconda commedia.

Altrettanto complesso l'intreccio stilistico: vi sono momenti in cui il linguaggio è elevato e quasi sublime, straripante di immagini e di figure retoriche a tutti i livelli (tropi, figure di elocuzione, di ordine, di frase, di fonetica, giochi etimologici, soprattutto in relazione ai doppi o tripli nomi dei personaggi); altri in cui invece il linguaggio è concreto e quotidiano, soprattutto nelle scene in cui si prepara l'allestimento delle commedie (II.1, V.1); altri passaggi sono decisamente burleschi (i comici e l'oste, II.5,6); o infine pesantemente parodistici: le due commedie, che però, proprio in quanto stanno per risolversi in tragedia, preparano violenti salti di qualità nella dimensione patetica.

In quanto centro assoluto della favola, solo il personaggio di Rovenio è disegnato a tutto tondo: gli altri sono semplicemente le sue vittime, o meglio le vittime del suo passato che ritorna. Rovenio si presenta come personaggio malinconico: il suo attuale amore si risolve in *spleen* amletico piuttosto che in passione —e come Amleto egli ama le commedie. Ma un primo accenno alla sua personalità negativa compare presto, nella breve sticomitia, in cui con un brusco abbassamento del tono, Rovenio elenca al suo servo l'ordine dei suoi valori: i quattrini, me stesso, l'amata, che viene dunque solo al terzo posto, molto realisticamente seguita dall'onore e dalla patria. Ma sarà la narrazione di Arminia (II.1) a rivelare compiutamente il cinismo e la crudeltà che si celano nel passato di Rovenio. La narrazione è però al tempo stesso una sorta di agnizione - del resto tutti i personaggi principali hanno bisogno di essere 'riconosciuti', poiché tutti si nascondono dietro una personalità fittizia.

(Questi occultamenti di personalità non hanno risvolti comici. Sono al contrario causa ed effetto dell'incombente esito tragico. Ma con risvolti molto diversi.

Il cinismo, la crudeltà e la violenza di Rovenio vengono ribaditi e approfonditi nella narrazione di Lelio, che segue immediatamente quella di Arminia: ora non si tratta più dell'inganno verso una donna, ma dell'assassinio di un fanciullo innocente.)

Rovenio fugge dal suo passato e dalle sue vittime, che lo inseguono, lo trovano e lo costringono al pentimento e alla riparazione attraverso le com-

medie che egli stesso fa mettere in scena. Il tema del 'pellegrino d'amore' cui ho già fatto cenno acquista il nuovo e pregnante valore di fuga dal passato e di ritorno del Tempo: tutte le vittime potrebbero non essere altro che i fantasmi del rimorso —«frustra fugies».

La cornice metateatrale dà a questo testo un ovvio, quanto straordinario valore documentario. Sono proprio le due commedie rappresentate nel corso della commedia ad essere ricche di indizi. Gli attori dilettanti, che si definiscono «accademici», ma fra i quali ci sono anche due servi di Rovenio, utilizzano alcuni dei personaggi più canonici dell'Arte: Pantalone, il Dottore, il Capitano, oltre, naturalmente, ai due Innamorati. Non solo: questi personaggi si comportano secondo gli schemi più scontati, utilizzando le tirate e i lazzi più ovvi, al punto che il dialogo di apertura fra Pantalone e il Dottore sembra ripetere il banale e irrealistico modello che abbiamo già trovato in una commedia di Pier Maria Cecchini. Come se il grande professionista avesse voluto mettere in parodia i tentativi teatrali dei dilettanti.

Non si può dire che la commedia dei comici pretenda di avere una dignità letteraria e drammaturgica molto maggiore, ma, con una sola eccezione, sembra richiamarsi a una tradizione diversa: la sostituzione del Dottor Graziano con il Pedante, che parla quasi esclusivamente un corretto latino, riporta al personaggio di Francesco Belo e di tante altre commedie 'erudite'; mentre il più ampio tessuto di diversi linguaggi (francese, milanese, napoletano, oltre al toscano e al latino appunto) sembra riferibile da un lato ai primi poemetti usciti dall'ambiente teatrale, come *Il Sogno di Zanni*, dall'altro alla tradizione della commedia plurilinguistica veneta e infine richiama l'*exploit* di Isabella Andreini nel 1589, quando nella sua *Pazzia* la madre di Giovan Battista, incontrando i vari personaggi della commedia, utilizzava diversi linguaggi. La commedia dei comici esibisce una cultura più vasta, ma al tempo stesso tratta interamente dalla tradizione teatrale, mentre gli accademici recitano una 'ridicolosa', quasi una banale imitazione delle commedie dei professionisti.

Del resto entrambe sono costrette nel breve giro della farsa che esclude la parte del primo Zanni come tessitore della trama: una parte rivendicata come essenziale dal Cecchini che ne era interprete, ma per niente affatto sempre presente negli scenari nella sua specifica funzione drammaturgica. Anzi, le stesse parti degli Innamorati sono difficilmente qualificabili come 'parti serie', seri e ridicoli essendo compresi in un insieme farsescamente degradato.

D'altra parte le due commedie non rinunciano alla presenza di un buon numero di personaggi di contorno, sostanzialmente inutili allo sviluppo drammatico, ma capaci di esaltare l'elemento di spettacolo, tanto fortemente sottolineato nell'insieme dell'opera, che è forse il testo più ricco e complesso di tutta la drammaturgia Cinque e Seicentesca: basti pensare che vi compaiono ben 34 personaggi e che, almeno teoricamente, ci sono scene con 12 e fino con 19 personaggi, senza contare le comparse.

Le due commedie costituiscono al tempo stesso due climax e due anticlimax della commedia: anticlimax in quanto sono due scombinate farse in cui

viene raggiunto il punto stilisticamente più basso del *décalage* che inizia con le drammatiche narrazioni degli eventi crudeli e violenti degli antefatti; climax perché risolvono gli intrecci perversi che quei fatti avevano intessuto. Così da un lato la vita irrompe nel contesto del teatro, e dall'altro le narrazioni drammatiche e stilisticamente elevate vengono come risucchiate nelle farse. Le farse diventano allora prosecuzione e parodia della vita, la cui stessa serietà viene messa in crisi. Tanto più che gli attori principali recitano, parodiando se stessi, i loro propri casi, ma con partner che non sono quelli del loro reale passato, i quali invece siedono in platea. Anche se ci sono delle «parti tristi», la vita rimane una commedia. Ciò che Shakespeare enuncia in *The Merchant of Venice* diventa carne e sangue nel capolavoro di Giovan Battista Andreini.

E' quindi facile immaginare come l'idea di commedia sia un tema privilegiato che corre attraverso tutta l'opera: nel prologo di Giovan Paolo Fabbri la commedia viene definita come azione tipica di personaggi tipici, secondo la formula messa in voga da Machiavelli, cui si aggiunge la moralistica funzione catartica. Ma poi Rovenio la concepisce come una festa che il ricco signore può offrire a se stesso e agli altri —e alla donna amata come dono galante. E alla fine del IV atto la commedia degli Accademici converte «una nimicizia di vent'anni … in pace e parentela» (IV.2) e allora la nuova commedia, quella che sta per essere rappresentata dai comici, diventerà una festa che non è più mero intrattenimento atto a scacciare la malinconia, ma istanza celebrativa del lieto evento: solo una commedia può degnamente festeggiare ciò che una commedia ha conquistato. Ma questo è solo un altro anello della catena: la seconda commedia comporta un nuovo e più radicale successo perché induce Rovenio a una spontanea confessione della sua colpa e al pentimento più vero che consiste nella rinuncia alla donna amata e nella personale riparazione del torto. La cosa importante è comunque che il risultato morale viene ottenuto attraverso la conoscenza, talché nella sua ultima tirata Rovenio può recuperare le due istanze enunciate dal prologo, andando però molto al di là di esse perché non si tratta più semplicemente della conoscenza che si può raggiungere attraverso delle schematiche categorie dei vizi umani («un vecchio avaro e incontinente, un giovane prodigo e lascivo…»), ma di quella umanamente essenziale e profonda che sta dietro i meri fenomeni; così come non si tratta più di «espurgarsi» dai vizi, ma di «disporre a pietà i più dispietati». E tutto ciò rispettando le norme del genere comico che non permettono di risolvere la commedia in «tragedia pianzota» (III.8):

> Comedie fortunate, poiché a voi sole è conceduto in teatro scherazando toccar al vivo i fatti più occulti delle cose, anzi de' cuori, disponendo talhor a pietà i più dispietati e con gioia unir quelle cose che parevano più disunite e disperate.

Tutte o quasi tutte le commedie di Giovan Battista Andreini contengono un gran numero di indicazioni sceniche, sotto forma di didascalie implicite o esplicite, concernenti la gestica, l'assetto scenografico o quello coreografico:

nella *Sultana*[22] c'è una dettagliata descrizione di un lazzo coreografico, accompagnato addirittura da due disegni. Inoltre molte sono seguite da una nota, definita «ordine per recitare…» che elenca, talvolta scena per scena, gli accessori necessari, i trucchi, i costumi. Insomma l'Andreini fa il possibile perché il testo a stampa si presenti come un dettagliato progetto di spettacolo. Ma non si tratta di uno spettacolo qualsiasi: a parte il caso della *Ferinda* che si presenta come un'opera in musica, e che agli ingegni meccanici dello spettacolo melodrammatico contrappone da un lato i «vari linguaggi» della commedia, ma dall'altro anche «gondole e frisolere», molte altre commedie prevedono un gran numero di comparse che forniscono quasi l'ambiente dell'azione dei protagonisti: nella *Venetiana,*[23] che si apre con una grande scena corale di festa carnevalesca sono previsti quattro Zaffi, due mascherate, molti Pantaloni, molti portatori e facchini e perfino un gatto e un topo.

Lo stesso succede nelle tre commedie esaminate. Sono anch'esse commedie corali, ma diversamente concepite: nello *Schiavetto* il coro si presenta esso stesso come protagonista, mentre nelle *Due Comedie* costituisce l'elemento in cui si annodano e si sciolgono i destini individuali - ma quanto numerosi! In *Amor nello specchio* il coro è piuttosto uno sfondo, ma qui il gioco coreografico dei protagonisti condiziona la stessa leggibilità degli eventi. Tutto ciò che costituisce la 'teatralità' o, meglio, l'offerta di spettacolo che il testo contiene rinvia ad una dimensione registica e di allestimento per quanto ne sappiamo estranea alla normale attività dei comici, se non in situazioni di estremo vantaggio, come potrebbe essere uno spettacolo festivo commissionato da una corte principesca, allorquando i comici potevano contare su un lungo periodo di prove.

Nell'indirizzo ai lettori che precede il testo dello *Schiavetto* Andreini lascia intendere che si tratta della rielaborazione di «uno di que' suggetti ch'io composi in varie città recitando», ma io credo che le eventuali recite del 'soggetto' abbiano solo messo in cammino il grande progetto di spettacolo contenuto nel testo stampato. Per *Amor nello specchio* e *Le due comedie* non c'è notizia di avvenute rappresentazioni. Per quanto riguarda in particolare *Le due comedie* la complessità e il rigore della costruzione drammatica la avvicinano ad alcuni rari e preziosi esempi degli 'scenari' di Flaminio Scala, come *La fortuna di Flavio*. Si potrebbe credere allora che la commedia sia stata concepita appunto come scenario, il cui stesso schematismo permette di strutturare la favola in un intricato quanto equilibrato tessuto di rinvii, di corrispondenze e di opposizioni. Andreini si sarebbe poi giovato dei contributi e delle invenzioni dei singoli attori-improvvisatori per dare corpo allo sviluppo degli episodi e, in certi casi almeno, anche per i lazzi, le tirate e le battute. Tuttavia

22. *La*| *Sultana*| *Comeda*| *Di Gio. Battista Andreini*| *Fiorentino*| …| In Parigi| Appresso Nicolas della Vigna| …| M.DC.XXII.
23. *La*| *Venetiana*|*Comedia*|*De Sier Cocalin*| *de' Cocalini*| *da Torcelo*| *Accademico Vizilante*| *dito el Dormioto*| …| In Venetia, Presso Feliciano Raimondi MDCXIX.

rimane difficile parlare di una commedia 'a consuntivo'. Per due motivi, il primo di ordine letterario, il secondo di ordine teatrale.

Dal punto di vista letterario, la finezza, la varietà e la pregnanza, di livello quasi shakespeariano, delle figure impiegate quando il discorso si tiene su toni elevati, anche su temi lontani da quelli canonici d'amore, non permettono né di pensare alle improvvisazioni dei singoli attori, né, d'altra parte, di rinviare alle elaborate, ma tanto spesso stucchevoli proposte degli zibaldoni. E d'altra parte le situazioni canoniche, come i dialoghi d'amor corrisposto o di sdegno, i vanti capitaneschi o le ridicole conversazioni tra i due vecchi, ritornano soltanto nelle commedie inserite, mai nel testo della commedia-quadro.

Così come si presentano alla lettura e aldilà del loro valore letterario queste tre commedie hanno il sapore di un sogno: il sogno di una grande regia, un sogno che del resto percorre tutta l'opera tutta l'opera di Giovan Battista Andreini. Il sogno di un teatro di regia che per grandezza, magnificenza e complessità potesse competere con lo splendore degli invidiati spettacoli di corte: almeno una volta Anreini partecipò attivamente ad uno di questi grandi spettacoli cortigiani, nel 1637, quando aveva già scritto gran parte dei suoi lavori drammatici. Ma anche prima aveva tentato di imitarli e poi, quando la sua vita era ormai vicina alla sua conclusione, scrisse un immenso libretto d'opera di quasi 8.000 versi, pieno di cambiamenti di scena e di meraviglie scenotecniche.[24]

Ma nel profondo Andreini desiderava mettere in scena le sue commedie con i mezzi di quello che oggi chiamiamo il teatro di prosa: l'azione, la recitazione, il raffinato intrecciarsi dei percorsi dei protagonisti e delle comparse in un complicato, ma rigoroso e quasi geometrico gioco coreografico reso necessario e, se non determinato almeno suggerito dal testo dell'autore. Non tanto dunque memoria, ma sogno e progetto.

Per quanto ne sappiamo, questo sogno è diventato realtà solo ai nostri giorni, nel 1984, allorquando Luca Ronconi ha messo in scena *Le due comedie in comedia*. E proprio questa messa in scena ha mostrato come il ruolo di Giovan Battista Andreini nella storia del teatro sia anche il ruolo di grande precursore di un teatro impossibile, ossia di un teatro a venire.

24. *Il nuovo| Risarcito Convitato di Pietra| in versi composto.| Al sere.o Signor Principe Leopoldo| dedicato| Autore Gio. Batt.a Andreini Fioren.o| per li Theatri detto Lelio Fedele.* Ms Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze cl. VII, 16. Il testo è stato trascritto da Mariella Greci in una tesi di laurea discussa presso l'Università di Parma nel 1969: *Studi su G. Battista Andreini*. Se ne può vedere un'esaustiva analisi in Rebaudengo, *op. cit.*